



## ***Estudo I* de Eduardo Guimarães Álvares: questões estruturais e interpretativas**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

*Rubens José de Oliveira Júnior*  
UFMG – *somnaveia@hotmail.com.br*

**Resumo:** Este trabalho traz uma discussão de questões estruturais e interpretativas relacionadas ao *Estudo I* para marimba e vibrafone de Eduardo G. Álvares. São apresentadas sugestões de performance baseadas na análise da estrutura da obra, nas influências que o compositor recebeu do minimalismo e da música para piano de Ligeti, na experiência de músicos que trabalharam diretamente com o compositor (Joaquim Abreu, Ricardo Bologna e Paulo Álvares) e na própria experiência dos autores como performers da obra.

**Palavras-chave:** *Estudo I*. Eduardo Guimarães Álvares. Vibrafone. Marimba. Música contemporânea.

### ***Estudo I* by Eduardo Guimarães Álvares: Structural and Performance Aspects**

**Abstract:** This paper presents a discussion of structural and interpretive issues in Eduardo G. Álvares' *Estudo I* for marimba and vibraphone. Performance suggestions are made based on analysis of the piece's structure, the influences which the composer absorbed from minimalism and from Ligeti's piano music, the experience of musicians who worked directly with the composer (Joaquim Abreu, Ricardo Bologna and Paulo Álvares), and on the experience of the authors as performers of the work.

**Keywords:** *Estudo I*. Eduardo Guimarães Álvares. Vibraphone. Marimba. Contemporary music

### **1. Introdução**

O presente texto tem como objetivo oferecer subsídios para embasar a interpretação do *Estudo I* para marimba e vibrafone de Eduardo Guimarães Álvares. Neste sentido serão apresentadas características estruturais da peça e observações de músicos que trabalharam diretamente com o compositor, além de nossas próprias observações e questionamentos como performers da obra.

A pesquisa sobre o *Estudo I* faz parte da dissertação de mestrado do primeiro autor, que aborda as peças de Eduardo Guimarães Álvares escritas exclusivamente para instrumentos de percussão. São elas: *Estudo I*, *Estudo II*, *Pratilheiros Catapimbásticos*, *Pocema*, *Taleas* e um solo, escrito a partir de uma encomenda deste autor, mas que o compositor não chegou a completar. Tanto o *Estudo I*, de 1988, quanto o *Estudo II*, de 1990, foram encomendados e estreados pelo Duo Diálogos, formado pelos percussionistas Joaquim Abreu e Carlos Tarcha. O *Estudo I* não se tornou tão conhecido e tocado quanto o *Estudo II*, peça frequente no repertório para duo de percussão no Brasil, tendo sido gravado pelo Duo Contexto (formado por Ricardo Bologna e Eduardo Leandro) em CD lançado em 2009. Desta forma, este texto visa também ajudar a divulgar esta obra e prestar, assim, uma homenagem ao compositor, falecido em 2013.

## 2. O Compositor Eduardo Guimarães Álvares e a percussão

Nascido em Uberlândia, Eduardo Álvares estudou artes plásticas e piano quando criança. Segundo ele, o estudo das artes plásticas o influenciou na escolha futura pela composição: “Descobri que queria ser compositor, porque composição tem a ver com artes plásticas. A música tem toda uma arquitetura musical” (MOTA 2012). Como compositor, recebeu diversos prêmios e foi convidado para diversos festivais no Brasil e exterior. Eduardo Álvares também atuou como diretor, coordenador e administrador de diversos festivais de música contemporânea e instituições culturais como a Fundação Clóvis Salgado de Belo Horizonte e a Sinfonia Cultura, Orquestra da Fundação Padre Anchieta (LEITE 2012).

Eduardo Álvares sempre afirmou gostar muito de percussão. Ele falava que instrumentos como o patangome ou a força rítmica dos grupos nas festas da Nossa Senhora do Rosário em Uberlândia e bandas de Diamantina (com seus pratileiros) lhe causavam um grande impacto e fascínio. Quando estudante, a percussão também lhe era apresentada com um papel importante nos eventos e cursos para compositores. Ela era uma alternativa de destaque na busca de uma expressão musical baseada em outros parâmetros musicais que não a altura:

“Aqui no Brasil, penso eu, a maioria das pessoas tem contato com a percussão nas festas populares ou através de discos de música popular ou folclórica. Pelos menos comigo foi assim. Bem pequeno eu assistia a Festa de Nossa Senhora do Rosário em Uberlândia onde nasci. Essa é a impressão mais fascinante que tenho da música com percussão, era impactante assistir a vários grupos naquele cortejo. Talvez muito mais que no carnaval ou em música que escutava em LPs pelo efeito imediato da percussão ao vivo e pela variedade rítmica de cada grupo. (...)A percussão me levou a expandir meu trabalho de composição, da minha escrita musical, em direção ao estudo do tempo, do ritmo. Em algumas peças que escrevi, tento expandir as noções de tempo liso e estriado, como define Boulez. As questões ligadas ao tempo, ao ritmo como fator expressivo na linguagem musical estão muito presentes na música que eu escrevo. O ritmo para mim, na minha música, é um elemento teatral, de efeito imediato sobre a escuta e a percepção do ouvinte. E tem toda uma carga de significados pois me lembra os batuques que escutei na infância assim com a música exuberante de Varèse. O tempo é o parâmetro em comum entre a música e o teatro.” (ÁLVARES apud SILVA 2011: 39)

Eduardo Álvares contribuiu consideravelmente para a história da percussão de concerto no Brasil. Ele colaborou diretamente com grupos e músicos e escreveu diversas obras, algumas de bastante destaque no repertório brasileiro para percussão, como o *Estudo II (A Falsa Rumba)*. O Duo Diálogos, o Grupo de Percussão do Instituto de Artes do Planalto (PIAP) e o Duo Contexto são alguns dos grupos de percussão que trabalharam diretamente com o compositor.

### 3. O *Estudo I* (1988)

O *Estudo I* foi encomendado e estreado pelo Duo Diálogos. A criação de novas obras em colaboração com compositores era uma das características marcantes desse duo:

Destacando-se pôr sua brilhante e arrojada interpretação do repertório contemporâneo brasileiro e pelo estímulo e incentivo que ofereceram à criação e execução de mais de 40 obras dedicadas ao Duo por nossos mais importantes compositores. Em 95 lançaram o premiado CD Contemporary Percussion Music from Brazil pelo selo belga G.H.A. (Site Estúdio dos Lagos 2013)

Na época em que o *Estudo I* foi escrito (década de 80), havia poucas peças brasileiras para percussão, como constata a pesquisa da monografia de LOMA (2013)<sup>1</sup>. Então, para ajudar os compositores a entenderem a linguagem dos teclados de percussão, o Duo Diálogos distribuía uma apostila. Sobre isto, o compositor Eduardo Álvares lembra:

Me lembro também que eles [Joaquim Abreu e Carlos Tarcha] fizeram uma apostila para os compositores que pretendiam escrever para marimba e vibrafone, com alguns exemplos musicais e explicações sobre o uso da nova técnica de 4 baquetas para cada executante, sobre a nova extensão da marimba, etc. Isso ajudou um pouco. (ÁLVARES apud SILVA 2011:40)

Eduardo Álvares planejou escrever uma série de doze estudos para duo de marimba e vibrafone, o que acabou não se concretizando, sobretudo pelo fato de que na época ainda eram poucos os músicos no Brasil dispostos a tocá-los, o que desestimulou o compositor. (ÁLVARES apud SILVA 2011:45). Acabou escrevendo apenas dois estudos. O fato de Eduardo Álvares ter se interessado em escrever uma série de estudos para vibrafone e marimba naquela época demonstra o pioneirismo do compositor e também como ele estava atento à música no resto do mundo onde o repertório para percussão já era maior. Por fim, revela a importância do *Estudo I* como peça pioneira no desenvolvimento do repertório para teclados de percussão no Brasil.

#### Aspectos Estruturais

O *Estudo I* e o *Estudo II* compartilham diversas características, como desenvolvimentos curtos e materiais básicos simples. A forma do *Estudo I* apresenta uma introdução e duas seções bem definidas. A introdução, que corresponde ao primeiro compasso da peça (fig. 1), apresenta seis acordes longos e traz todo o material harmônico da primeira seção, que corresponde exatamente aos seis acordes tocados em sequência. A primeira seção (letra “A” até “Q”) é caracterizada pela sobreposição de frases de tamanhos diferentes. Enquanto a marimba toca compassos de 5 colcheias e os repete 6 vezes, o vibrafone toca compassos de 6 colcheias e os repete 5 vezes. Assim, durante estas repetições, há uma

sensação de deslocamento das frases, até que depois de 30 tempos (isto é, a cada nova letra de ensaio), os começos de cada frase voltam a coincidir (Fig. 2).

Na segunda seção da peça (letra “R” ao fim) os dois instrumentos apresentam frases de mesmo tamanho, que vão sendo construídas a partir de processos de adição, isto é, a cada repetição da frase novas notas são adicionadas e o tamanho da frase aumenta, até chegarmos ao terceiro tempo do segundo compasso da letra “V”, no qual a frase aparece por completo. Na figura 3 vemos esta frase completa.

### **A influência minimalista**

Segundo Paulo Álvares<sup>2</sup>, a música de Steve Reich foi uma das fortes influências na música contemporânea de Belo Horizonte, onde Eduardo vivia na década de 1980. É notória a inspiração minimalista no *Estudo I*.

Kyle GANN, em seu artigo “Minimal Music, Maximal Impact” (2001) define algumas características das obras minimalistas em geral. Algumas das características minimalistas apontadas por GANN estão presentes no *Estudo I*, como mostramos a seguir:

**Repetição:** É uma técnica usada durante todo o *Estudo I*, exceto na introdução e em citações da introdução presentes no fim da peça.

**Processo aditivo:** A segunda seção é toda construída a partir de processo aditivo.

**Defasagem:** Em várias de suas obras iniciais, como *Drumming*, Steve Reich criava tensão através da defasagem.

O processo de defasagem utilizado nestas obras requer no mínimo duas vozes executando um padrão rítmico idêntico. Ele ocorre quando uma das vozes sai de sincronia com a outra (aumentando ou diminuindo o seu andamento). Após alguns momentos, o primeiro tempo de uma das frases passa a coincidir com o segundo tempo da outra. Neste momento, as frases voltam a ser tocadas com o mesmo pulso e, como elas estão agora deslocadas, uma nova resultante sonora emerge desse processo. (ROCHA, 2012)

Na primeira seção do *Estudo I*, apesar dos dois instrumentos manterem sempre o mesmo andamento, a sensação de defasagem é causada em função do diferente tamanho das frases (figura 2). A cada compasso a marimba toca 6 vezes uma sequência de 5 acordes, e o vibrafone toca 5 vezes uma sequência de 6 acordes. Assim, durante estas repetições, há um deslocamento das frases, até que depois de 30 tempos (isto é, a cada nova letra de ensaio), os começos de cada frase voltam a coincidir. É interessante também perceber que neste momento um acorde do ciclo é modificado, gerando uma nova resultante.

No *Estudo I* de Eduardo Álvares, a defasagem cria tensão também do ponto de vista harmônico. À medida que as frases de cada instrumento vão ficando defasadas, os

acordes resultantes da combinação dos sons da marimba com os do vibrafone passam a ser mais dissonantes, relaxando, isto é, voltando a ser mais consonantes, apenas quando o primeiro tempo do compasso volta a ser o mesmo para os dois instrumentos.

**Processo de permutação:** Na primeira seção, a cada letra de ensaio, um acorde é permutado.

**Pulso constante:** No *Estudo I*, a introdução tem um pulso livre com vírgulas e uma fermata no fim, porém, dentro das grandes seções, a partir do momento que o pulso se estabelece ele é constante, sendo um fator estrutural e importante na interpretação da obra, como veremos mais à frente.

**Estrutura audível:** É bem fácil perceber o processo que rege o desenvolvimento de cada seção da peça, no caso, permutação de notas e defasagem na primeira seção e processo de adição na segunda seção.

### **Harmonia no *Estudo I* e a influência de Ligeti**

Eduardo Álvares era um admirador da música de György Ligeti e a influência deste compositor pode ser vista em algumas de suas obras. A fonte dos materiais harmônicos no *Estudo I*, por exemplo, parece vir da influência da música de Ligeti, como o *Estudo para piano número 8*. Neste estudo os acordes são formados a partir da sobreposição de uma gama limitada de intervalos consonantes, mas com alto grau de cromatismo durante a peça (figura 4) (LIGETI 1994). Esta era uma maneira, para Ligeti, de reintroduzir a consonância na música atonal livre. Sobre a harmonia na música de Ligeti, GUBERNIKOFF afirma: “Apesar de nunca ter utilizado a técnica dodecafônica ou o serialismo, Ligeti adota um atonalismo produzido pela utilização do total cromático.” (1994:58)

Influenciado por Ligeti, o *Estudo I* de Eduardo Álvares apresenta intervalos consonantes ao mesmo tempo que explora o total cromático. Álvares utiliza também outros procedimentos que muito se assemelham a características da música de Ligeti. Ligeti, por exemplo, usava cânones muito densos com o objetivo de criar uma mudança vertical incessante, além de permutação de notas e repetição:

A constante repetição das mesmas notas estabiliza a percepção que através deste artifício não cria expectativas e pode ser conduzida através de diferentes patamares espaciais e timbrísticos. Ao invés da direcionalidade da música tonal, a multidirecionalidade. (GUBERNIKOFF 1994:60)

A linha de cada instrumento e as repetições do *Estudo I* de Álvares criam também o efeito de mudança incessante. Ligeti usava ainda o sistema de taleas (padrões rítmicos da música dos séculos XIV e XV) de uma maneira muito livre e pessoal. No *Concerto para 13 Instrumentos*, ele utiliza as taleas, mas subdivide cada figura da talea livremente. Desta forma,

a estrutura padrão fica irreconhecível e produz uma grande riqueza rítmica. (GUBERNIKOFF 1994:61) O procedimento de Eduardo Álvares em seus dois estudos para percussão também utiliza técnicas relacionadas ao sistema de taleas, sempre de uma maneira tão livre quanto a de Ligeti. Por fim, a exploração da ressonância de um instrumento em outro, efeito que ocorre na introdução do *Estudo I*, também tem precedentes na obra de Ligeti.

### **Aspectos Interpretativos**

As principais referências para o estudo interpretativo do *Estudo I* vieram do entendimento da estrutura da obra e dos procedimentos utilizados pelo compositor e, principalmente, de informações conseguidas com ABREU (2013), que trabalhou com o compositor na estreia da peça. Um primeiro detalhe interessante é que o *Estudo I* foi escrito para marimba e vibrafone, com a possibilidade de ser feito com duas marimbas. Esta informação, aliada ao fato da escrita ser sempre muito parecida para os dois instrumentos, justifica a ideia de que, na maior parte do tempo, os dois instrumentos devem buscar soar como um só. Também ajuda a justificar a ideia de que o uso do pedal no vibrafone durante a peça deve, em geral, ser comedido.

Durante a introdução, para se conseguir o efeito pedido pela partitura de um único instrumento atacando forte e tendo uma ressonância piano (figura 1), o Duo Diálogos atacava os acordes fortes nos dois instrumentos. O vibrafone o fazia sem pedal, acionando-o imediatamente após o ataque, o que reduzia o volume da ressonância (figura 5). A introdução é, de fato, a única seção em que o compositor explora a diferença mais marcante entre os instrumentos: o ataque da marimba e a ressonância do vibrafone. Ele usa a diferença entre os instrumentos para criar um terceiro som com ataque e ressonância ímpar. A proposta de execução do Duo Diálogos parece bem adequada a esta ideia. O ataque forte do vibrafone se une melhor ao som do ataque forte da marimba. O pedal acionado após o ataque faz com que se ouça a ressonância em dinâmica piano.

A partitura só apresenta indicação de pedal na introdução, deixando a cargo do intérprete as escolhas durante as outras seções. Por elas terem caráter mais rítmico que ‘cantabile’, é justificável o uso de pouco pedal.

Um detalhe interessante de interpretação é a execução do terceiro acorde da introdução. Na posição mais natural e confortável para sua execução, as baquetas acabam percutindo a borda da tecla, o que pode resultar em uma ressonância diferente da ressonância dos outros acordes (tocados naturalmente no centro das teclas). Uma sugestão, para se evitar percutir na borda e, ao mesmo tempo, não criar um gesto muito desconfortável, é que este

acorde seja tocado com as baquetas 1, 3, 4 e 2 do grave para o agudo conforme mostrado na figura 6.

Na primeira seção, a partir da letra “B” o compositor indica: “Os acentos são sempre sforzato e os outros ataques piano” (ÁLVARES 1988). É importante deixar muito clara a diferença entre notas com acento e sem acento, para evidenciar a estrutura da repetição e defasagem que são os elementos musicais mais importantes nesta seção. Ela deve soar muito mecânica e, por isto, o pulso deve ser realmente constante. Além disso, o vibrafone pode ser tocado sem pedal (ou com pouco pedal apenas nos acentos) para deixar o caráter ainda mais rítmico e enérgico. Ainda nesta primeira seção, o compositor indica, em “B”, o andamento ‘Alegro’. Joaquim Abreu sugere o andamento entre 105 e 120 batidas por minuto.

ABREU (2013) e BOLOGNA (2014) dizem que a segunda seção tem um caráter de música popular, sobretudo pelo seu ritmo e pelo fato dos dois instrumentos terem o tempo forte de suas frases sempre juntos (ao contrário da primeira seção). Apoiar a cabeça de cada tempo e ter as semicolcheias sempre bem articuladas e precisas, pode ajudar neste caráter.

Em “Q”, isto é, na transição para a segunda seção, existe um *ralentando* e, em “R” (quando a seção se inicia), a indicação: “colcheia igual colcheia”. É importante que a segunda seção não seja muito lenta para haver um bom contraste quando ela começa a ser intercalada com o “súbito *Adágio*”, o que ocorre em “X” (Figura 7). Então existem duas possibilidades: (1) de se fazer pouco *ralentando* em “Q” e a segunda seção ser apenas um pouco mais lenta que a primeira; (2) considerar a indicação de “colcheia igual colcheia, como um ‘a tempo’”, isto é, retomar o andamento da colcheia estabelecida em “B”, o que faz com que as duas seções da obra tenham o mesmo pulso. Qualquer que seja a decisão, é importante não perder a ideia de pulso constante e articulação clara, especialmente quando aparecem as *quíalteras* a partir de “T”. Assim como na primeira seção, na segunda ainda é preferível usar menos pedal e manter a energia rítmica.

As vírgulas antes de cada “súbito *Adágio*” em “X” são importantes. Deve-se desligar bem o andamento rápido do *adágio*, já que este é uma lembrança da introdução. A volta a tempo deve ser sempre súbita e contrastante. O “súbito *adágio*” pode ser pensado como metade do tempo, já que no *acelerando* existente em “A”, que leva a peça do *Adágio* para o *Alegro* a partir de “B”, o pulso dobra.

O último compasso da música é uma *coda*, na qual é possível se fazer um pequeno *acelerando* e/ou *crescendo* para impulsionar o fim da música e dar um caráter conclusivo.



#### 4. Conclusão

A referência da visão dos músicos que trabalharam diretamente com o compositor e a análise da partitura da obra, entendendo ainda as influências que próprio compositor recebeu, nos ajudaram a propor sugestões de performance para o *Estudo I* de Eduardo Álvares. Vale destacar, porém, que não estamos propondo uma padronização da sua performance, mas sim fornecer subsídios para percussionistas e compositores que se interessem pela técnica e estética do compositor. Espera-se que cada performer busque suas próprias soluções criativas, do mesmo modo que o compositor fazia. Eduardo Álvares se utilizava de técnicas inspiradas em diversas influências, mas o principal era sua criatividade.

Os procedimentos tradicionais da composição usados de forma inventiva podem sim criar texturas sonoras inéditas para a percepção do ouvinte da peça. O procedimento básico da composição é a aptidão para a invenção o uso da força da imaginação. (ÁLVARES apud SILVA 2011:40).

#### 5. Referências

- ABREU, Joaquim. Entrevista de Rubens de Oliveira em 15/09/2013. São Paulo.
- ÁLVARES, Eduardo Guimarães. *Estudo I*. Brasil: manuscrito do autor, 1988. Partitura manuscrita.
- BOLOGNA, Ricardo. Entrevista com o primeiro autor em 27/01/2014
- CONTEXTO. CD Contexto. Nota sobre *Estudo n. II - "A Falsa Rhumba"*. Autor não informado. Compact Disc. Selo SESC SP. 2009
- GANN, Kyle. *Minimal Music, Maximal Impact*. Artigo. 2001 disponível em: <http://www.newmusicbox.org/articles/minimal-music-maximal-impact/>. Acesso em 13/04/2013
- GUBERNIKOFF, Carol. *Giörgy Ligeti: Concerto de Câmara para 13 Instrumentos*. Revista Música. São Paulo, v. 5, n. I: 56-72 maio 1994  
<http://estudiodoslago.com.br/joaquimabreu/biografia/> - Site Estúdio dos Lagos  
*Biografia de Joaquim Abreu*. Autor não informado. Acesso em 19/03/2013;
- LEITE, Edson. Nota sobre *Eduardo Guimarães Álvares*. CD OSUSP de Falla/ Guimarães Álvares/ Sibelius/ Stravinsky. Compact Disc 2012
- LIGETI, György. *Etudes for Piano, Vol. 2*. Germany: Schott Music. 1994. Partitura.
- LOMA, Mónica Rocío Navas. Antologia comentada do repertório para marimba *solo e com eletrônica de compositores brasileiros*. Monografia do trabalho de conclusão de curso. CMU ECA USP. 2013.
- MOTA, Núbia . *Compositor Eduardo Guimarães homenageia Uberlândia*. Reportagem. 2012. Disponível em: <http://www.correiodeuberlandia.com.br/entretenimento/compositor-eduardo-guimaraes-homenageia-uberlandia/>. Acesso em 09/01/2014
- ROCHA, Fernando. *Drumming*. Nota de programa para o concerto *Drumming* de Steve Reich. Realizado em 15/04/2012 no Instituto Inhotim pelo Sonante 21 e Grupo de Percussão da UFMG. Belo Horizonte. 2012
- SILVA, Moisés Pantolfi da. *Análise Interpretativa da Obra Estudo II: "A Falsa Rhumba" de Eduardo G. Álvares*. Monografia de conclusão de curso. CMU ECA USP.



Figura 1. Introdução da peça (partitura digitalizada pelo autor 1).

 Figura 2. *Estudo I* (manuscrito do compositor). Letras A a D (parte da primeira da seção da obra onde ocorrem permutação de notas e defasagem de compasso).



 Figura 3. Frase completa da segunda seção do *Estudo I*.



 Figura 4. Primeira página do *Estudo 8* para piano de György Ligeti

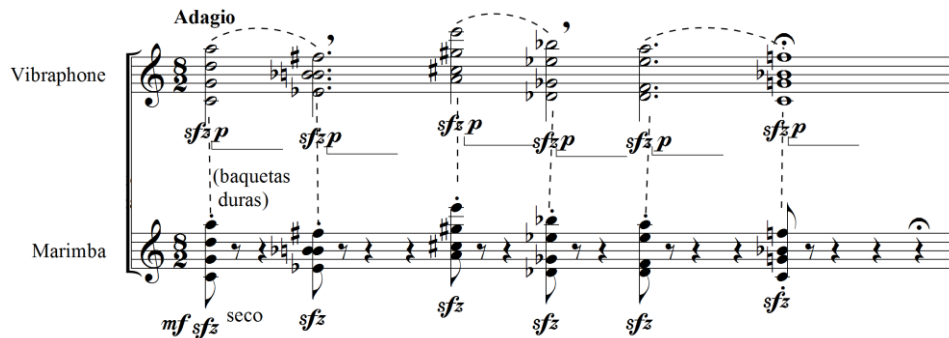


Figura 5. Versão do Duo Diálogos para a introdução do *Estudo I*.



Figura 6. Abertura do terceiro acorde do *Estudo I*

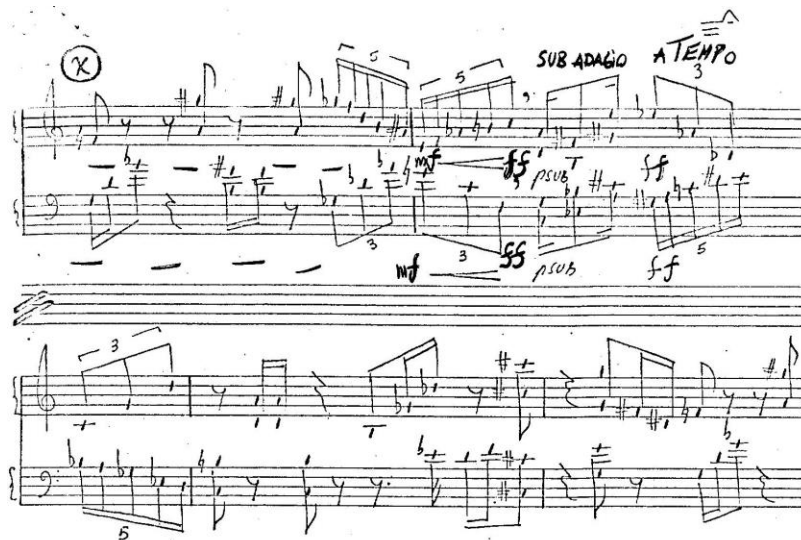


Figura 7. Súbito adágio no final da segunda seção do *Estudo I*

<sup>1</sup> Na pesquisa foi feito o levantamento das peças escritas para marimba solo e com eletrônica e constatado que na década de 80 foram escritas apenas 8 peças, sendo 6 delas do compositor e percussionista Ney Rosauro. Esse é um recorte que trata do repertório para marimba solo, mas reflete a situação da percussão em geral na época.

<sup>2</sup> Paulo Álvares, em comentário feito durante o recital palestra do autor 1, em 15 de julho de 2013.